Nr. 2 (4) - 1925 r.

ALMANACH NOWEJ SZTUKI



rys. Juan Gris (1923).

LITERATURA • PLASTYKA • TEATR • KINO

MUZYKA • ARCHITEKTURA • SPOŁECZEŃSTWO.

SPIS TREŚCI:

REPRODUKCJE:



REDAKTOR:

STEFAN KORDJAN GACKI.

PRENUMERATA:

KWARTALNIE . . . 5.— zł.

PÓŁROCZNA . . . 10.— zł.

CENA NUMERU POJEDYŃCZEGO — 2 zł.

PRENUMERATĘ PRZYJMUJE: Księgarnia „Ogniwo", Sienkiewicza 6 i Administracja „ALMANACHU": Marszałkowska 116.

NUMERY POJEDYŃCZE są do nabycia: we wszystkich księgarniach, księgarniach kolejowych „Ruch", kioskach, księgarniach pocztowych.

NUMERY POPRZEDNIE TYLKO w ks. „Ogniwo" i Administracji.

REDAKTOR przyjmuje codziennie od godz. 11 — 1 pp.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: MARSZAŁKOWSKA 116.

Adam Ważyk.

SKWER

Przed kościołem Wszystkich Świętych chłodny szafir południa
skwer jak serce jałowy pachniał choiną
Zapachem choin owiał mnie osiemnasty grudnia
wyrósł mi na ramieniu i głowę owinął
Dziś już pod krzakiem ramion nikomu cienia nie daję
jak nam Bóg nie da przypadków których już nikt z nas nie pragnie
Stojąc
patrz na tramwaje
długo są w drodze i przychodzą nagle

W ten dzień piękniejszy od młodej kobiety
deszcz padł zielony jak szal twój długi jak flet — i śnieg
Kocham ten dzień powszedni osiemnastego grudnia
widzę rozumiem śnieg

Jesteśmy do siebie podobni jak usta do fletu
usta leżące na tobie jak na otwartej księdze
Ustami tych słów wiążę cię silniej od ust silniej niż przedtem
Nie jesteśmy podobni do siebie
tylko podobne są nasze ręce

Silne ręce po obu stokach nieba wiszą
ustawione rzędami śpiewające drzewa
Obie moje ręce piszą
prawa i lewa
Jak we śnie tak pragnę głęboko —
chcę mówić pełnemi zdaniami
kiedy do żadnych przylądków nie wiedzie mnie ster
Stojąc i rosnąc w siebie wrastamy
i wciąż pachnie choiną moje serce jałowe jak skwer

Wciśnięte w glebę zawiłą
jak w oprawę szafir
chce mówić prozą:
Markizo przeczuwam współczesność gdy pod płaszczykiem interesu
przemycasz miłość
Markizo chciałam ci oddać karty wielkiej powieści
lecz stać mnie było tylko na krótką nowelę
szukałem twej fotografji
szukałem treści
do twoich słów
ale każde słowo jest jak moje ramię:
jedno nic nie pomieści
dwa — aż za wiele

Dokoła mnie wirują armje par tańczących
i parzyste armje słów których już nie słyszę.
Jeden twój oddech je starł
Za blizko podchodzisz Podejdź bliżej

Napróżno szukasz tych którzy nam ręce skuli
jak ja szukałem tej pani i jak ciebie nawet
Teraz jest trzecia w nocy
Już obrywają się guziki u dziennej kuszuli
jak zwiędły kwiat na piersiach moich leży krawat!
Dosyć

Poeci ludzie szukający nowych ładnych rzeczy
czy słyszycie głos armji ginącej wojującej armji zaprzeczeń
Nie jestem samotny i prosty
ten wiersz rozumie tylko nas dwoje
Nie pragnę żadnej z wieczności
nie jadę żadnym tramwajem
nie chodzę żadną ulicą
rosnąc stoję

Stefan Kordjan Gacki.

Tramwaj staje przed kościołem.

Dzisiejszego poranku dzwonią wszystkie tramwaje
czerwone i zielone. Szoferzy na trąbkach grają.

Kapelusze — okręty płyną środkiem trotuaru,
jeden smukły przystanek, jak bocian, stoi wśród gwaru.

Wsiadam w tramwaj, który szybko żegluje bez wioseł,
przejeżdża Krakowskim Przedmieściem i ma przed kościołem postój.

Czemu chociaż stoimy coraz głośniejsze dzwonki,
a nad czapką konduktora trzepocą małe skowronki.

Odliczam 15 groszy. Bardzo jestem zmięszany,
nim ruszę w dalszą podróż słucham, jak huczą organy.

Ręką sięgam po bilet. To jest kościół pod Marją Panną.
Na następnym przystanku był wieczór. A wsiadłem o poranku.

Stefan Kordjan Gacki

Zgubiłem zegarek

Jest cisza. Spóźnieni staruszkowie zręcznie tasują karty,
dużo świateł i cieni przemyka oczkami kraty.

W ogrodzie, za kratą, najpiękniejsze szybują gwiazdy,
gwiazdy z rybim ogonem jeżdżą tam i z powrotem, jak lśniące pojazdy.

Czy każda z nich ma ogon, czy ogon, czy długie włosy,
które żniwiarze nieba jesienią ścinają, jak kłosy.

Rano wszystkie odjadą, gwiżdżąc, z mokremi grzywami,
woźny, niby piwonja, zamknie do nocy różowe bramy.

Teraz jest cisza — a to nie jest nastrój, ani ptak, co lata —
poprostu zgubiłem zegarek i odliczam godziny na zegarze świata.

Stanisław Brucz.

Punkt wyjścia.

Oszalałem! Głową rozbijam kwiaty kryształowe powietrza
Pierzcha mi z pod palców słów przemądre gospodarstwo
Zbyteczne mi szczęki komend i karnych armji mi nie trza
Gdy w rozczochranych włosach czuję miękką garść twą

Walczyłem młotem kowalskim. Chciałem być twardy, jak pręt
Tym, który łomem słowa drąży w kopalnianej ciemni
Górnikiem codzienności, gburem przysadzistym i krępym
Ciężkim trochejem kroków dudniącym po ziemi

Czoło blade, odarte z chełmu poróżowiało od piętna
Ust wykrojonych jak serce na twarzv zmiennym obłoku
Ust całujących, jak ja całuję ślad twego kroku
Na płytach ulicy Pięknej, która istotnie jest piękna

Ziemia, wszystkie jej radości i lęki, zapachy i dźwięki
Nieprawdą jest, że wokół obraca się słońca
Ziemia to kula bardziej błękitna niż błękit
Wokół słońca jej głowy tanecznie wirująca

Wiosno w czwartym wymiarze! Wiosno bezkresna i bezdenna!
Pierwszym swym powiewem mnie uczyń, bym huczał i latał
Wysoko daj mi urosnąć, wydłużyć się ostrą antenną
Czułą, drgającą, dygocącą pod każdem tchnieniem, pod każdem drgnieniem
[miłości wszechświata.

Stanisław Brucz

K I N O.

Okręt pod biczem nawałnicy na prawą burtę miękko się kładzie
Ku nam, ku nam nagina huragan zwichrzonych chmur ryj
Jazz-band szklanek rozlega się na rozkołysanym pokładzie
Zgadnij warg poruszenie: nie bądź piękna jak Mae-Murray.

I jam nie jest kondotjer zdobywca dalekich fortun,
Mnie urzekła współczesność — prosta i zdradziecka, jak rtęć.
Nie Normandja jest krajem poetów lecz Broadway w New-Yorku
Gdzie piekąca igłami najeżona jest ziemi każda piędź.

Allo czy Ainé bladowłosa w drżących kolczykach z nefrytu
Ich trzepot w pierwszym planie jest słodszy nad skoki panter.
Jakim pazurem miłość na twojej skroni wyryto
Gdy nas dopędzono i ciężko powalono w pościgu awantur.

Dźwignąć się słodko i żmudnie, nad tobą leżącą pochylić kark,
Długą ostrą szczeliną pęka mi koszula na piersiach,
Z za pasa wydobyty do twoich przyłożony warg
Sztylet mój matowieje, jak styl tego wiersza.

Aleksander Wat.

Pejzaż księżycowy.

Od sekund goniących rzucone adieu
rozpędzałem dmuchając na kciuk
a gdy mi odźwierny krzyknął złotą trąbkę przykładając do ust:
gdzie!
o dawniej ach dawniej było inaczej i byłem tak szczęśliwy
nikt nie żądał odemnie abym był kilowatem
tramwaje dzwoniły słodko jak skowronki
a balony turkotały nad głową jak anioły
rodziny puchły w szczęściu a muchy w śpiewie
konie nosiły pióropusz patronki i dzwonki,
latawce latały w niebie niedzieli i tlenu
które to słowo zawsze mnie dziwiło wywieszone za szybą apteki na rogu
nie pamiętam jakich ulic gdzie wisiał szyld z wąsatym turkiem
fujarka stróża kwitnąc kwiatami i ptakami
kołysała boki drzemiących dorożek
nikt nie przemieniał wina krwi mej na wodę poezji
nikt nie wzywał mnie twardem imieniem aleksandra
a teraz niewiem czemu nie umiem sobie wytłomaczyć
czemu wszystko ach wszystko zmieniło się na gorsze
i czemu ach czemu
głowa moja tonie w ślinie jasnowłosej klaczy
która nie jest klaczą a jest księżycem zwykłym księżycem
i czemu usta chcą całować usta każdego przechodnia
żebrak miłości wiecznie błagać o jałmużnę! —
A gdy torba serca nabrzmiewa mi od pocałunków
wyjmuję je i zapalam
by świeciły jak świeczki
nad smutnym ociemniałym kamieniem ulicy.

Bronisław Iwanowski.

OPJUM.

Dwoje skośnych oczu mruga na parawanie. Czółno nieba przepływa ultramarinę. Zygzaki słów i arki lampionów na żółtej ścianie maluje ręka starego Wang-To-Fe.

Fajki dymią w ustach bogów.

Jesteśmy mali bożkowie z gliny, w mózgach naszych trzaskają furtki radości. Pójdziemy, pójdziemy czeredą do drzwi palarni, gdy gong zardzewiały oznajmi nam, że już trzeba zapalić stopięćdziesiątą fajkę.

AKWARJUM.

Zrabowana cząstka morzu, jak wyszarpnięty szmat żywego ciała spięta taflami szyb, więzi awantury biologicznych legend. Mozaikę losów ziemi inspirują niebiescy hochstaplerzy. Fala żywiołu ujarzmionego w kryształowej wannie wydaję bitwę spokoju leniwym rybom i powolnym gwiazdom industrjalnego Atlantyku.

Zanurzam wędziska rąk w drzemiące trzewia muzeum mórz i pragnę wywołać burzę w szklance wody.

CIEŃ.

Linja pozioma. Linja rozpięta na żelaznych przęsłach hali. Lińja chromowa. Rama obrazu, na którym chwieje się mój cień. Bliźniaczy brat. Bronzowa bryła samozwańczego poplecznika. Sięga rękami pod strop żelazo-betonowych wiązań. Szerokiemi barkami porusza się ów podstępny szalbierz. Podrzuca wkrąg sine balony łukowych lamp. Wydyma policzki nocy milczącą groźbą, jak timpan, obciągnięty skórą bawołu, na którym pałka drzemiącego muzykanta znienacka zapisze spóźniony rachunek nut.

— Lękam się go.

Zapalam wszystkie reflektory uśpionych maszyn. Zieją potopem oślepiającego światła. Bezskutecznie. Cień mój potwornie się rozrasta. Olbrzymim tułowiem rozsadza hangar. Sięga obłoków. Garściami zakrywa ziemię.

Sekundy sypią się szybko, jak opiłki. Zapalają się ostrzegawcze semafory W obliczu ostatniej walki w podartej bluzie robotnika opieram się mocno nogami w najdalszym kącie hangaru, by przyjąć decydujący cios.

— Tsss! Mam myśl! Stalowy topór dnia zetnie mu głowę.

PRZYSTANEK TRAMWAJOWY.

Jak marjonetki po drucie zbiega się ta wystawa ludzi, którą widzicie przy przystanku tramwajowym. To całe internacjonalne miasto-wielojęzyczna Babel. Lakierowany wagon napróżno gilotynuje pstrokatą ciżbę, by rzucić elastyczne szczątki na Bema czy Marymont. Miasto — przystanek — odrasta, jak figiel pneumatycznej czarownicy ze sklepu zabawek.

Wchodzę tam ze strzępem gazety. Odbieram poczęstunek szturchańców i daninę kilku par oczu pomalowanych na gwiaździsty kolor. Wskakuję w N— V—1, napięty tysiącem wolt musującej dynamo i w ćwierć sekundy opasuję wokoło ziemię.

Anatol Stern.

ZABAWA LUDOWA.

Poliszynel, Karahez, Pietruszka i Pulcinello
Z Hanswurstem i Stańczykiem tu mąkę śmiechu mielą

Rozgrabią im potem żywem srebrem drgające bochenki
Zaświecą poprzez tarzające się po ziemi okienka

Toż to karuzela! W niezmiennym porządku
Skaczą tu osoby różnego stanu i obrządku

Tysiąc bóstw wyprawia tutaj skoczne harce
Za Buddą na słoniu na świni mknie pyzaty Marcel

I on kiedyś będzie bogiem groźniejszym od Jehowy
Będzie łamał ludzi w palcach jak atleta podkowy

Patrz jak pokruszone zęby wyszczerza żółty kołnierz
Tam gdzie tumult największy czyni siłomierz

Wypinają na nim swe tłuste brzuchy z majestatem
Cztery osoby czerwone na pysku i pękate

Pierwszy to Lojd-Żorż. Ten ma twarz kaprala
Na którego policzkach niedziela blaski rozpala

Drugi o szczękach buldoga to Mussolini
Rzeźnik spacerujący łapą po mandolinie

Czwartego-dalibóg-tej góry tłuszczu nie poznacie!
To ten co w waszych sercach śpi słodko jak w wacie

Ach kto wzniósłszy młot w górę jak żelazny sztandar
Uderzył weń aż krwią zalał się stojący obok żandarm!!

I już padł śnieg papierków który zwą: konfetti.
Pierwsze fajerwerki — może gwiazdy. I bójka na wety

Oto jest orgja ostrzejsza od ginjolowej nad ranem
Gdy nagie kobiety w pończochach oranż żygają szampanem

Rzymskie świece strzelają w górę jak poetów baśnie
Przed tym tłumem który stężał w bolesnym grymasie

W tej pstrokatej chuście barw świateł i dźwięków
O jakże się czepiam wszystkiego i błądzę po cieniku

Ja nie wiem ja nie widzę co ich tu napełnia ochotą
Czy ta strzelnica gdzie ich uczą czynić z siebie rzeszoto?

Pianola ciągle jednakowo chrypi i zawodzi
Zardzewiała muzyka nabrzmiałych łzami godzin

Niechaj palce zgrabiałe i czerwone od prania
Pogrążą się w tej muzyce jak w zbolałej ranie

I chudziak w maciejówce i ta w bluzce z kretonu
Tańczą na drewnianej sali pijani winem tych groszowych tonów

Ona ona wczoraj pogrzebała w kloace noworodka
A ty brachu czy nie lękasz się że tu szpika spotkasz?

Karuzela łez. Huśtawka nostalgji. Rozpaczy bez granic.
Taniec głodu który karmelków gra nie syci lecz rani.



D E P E S Z A.

Lipiec.

Dziś rano otrzymałam telegram od Jesieni:

płacze ona w kraju bez zwierciadeł.

Halina Izdebska.

Nicolas Beauduin.

Nowe prądy poetyckie we Francji.

(napisane specjalnie dla „Almanacha Nowej Sztuki").

Będę tu mówić tylko o nowych poetach, a między niemi tylko o takich, którzy rozumieją, że kiedy jakaś forma sztuki osiągnęła maximum doskonałości, należy ją opuścić, i rozważyć uprzednie dane raz jeszcze, by rozpocząć od nowa.

Sztuka rządzona jest nakazami Akcji, Reakcji, Burzenia, i Odbudowy. Tak następują po sobie epoki nie naśladując się. Ważność techniki. Paralelizm sztuk między sobą. Forma: manifestacja ducha czasu.

Czemóż by nasza epoka, posiadając pewniki twórcze i powody do istnienia, będąc i chcąc być cieślą nowej arki, miała imać się tylko form zużytych przez naszych poprzedników?

Form anachronicznych skądinąd: nasze chęci twórcze ciążą ku innym celom, co, oczywiście pociąga za sobą nowe środki lirycznej ekspresji.

Gdyby nasza generacja zadawalniała się imitacją i zamykała w prestiszu, upadek jej byłby pewny a ślad jej nie pozostałby w historji literatury. Ale pewien jestem, że nie zdecyduje się ona na nieistnienie i zaznaczy swoje miejsce w ewolucji formy lirycznej.

Winną jest ona samej sobie przynieść coś uporządkowanego i zbudowanego, zgodnie z tendencjami epoki. Nie sądzę, żeby chciała sama podpisać akt swej abdykacji. I to wtedy, gdy w innych sztukach, Malarstwie, Muzyce, Rzeźbie, zaznacza się, z nowym porządkiem, nowe piękno precyzyjne i chciane, zrodzone z nieoczekiwanych technik (porządek złożony, uproszczenie doskonałego instrumentu).

Wszędzie zresztą zanotować możemy prawdziwe zmęczenie wzroku i ucha formami, które już się stały własnością publiczną. Pożądanie czegoś innego, niż liryzm jednoplanowy i monodyczny, który głośno sam o swoich podobieństwach woła.

Nawet wiersz wolny. Wiersz wolny bardziej, niż każda inna forma. Świetnie zharmonizowany z muzyczną wrażliwością symbolistów, nie jest zdolny oddać przez synopsis, wielości obrazów, kolorów, dźwięków, wielości wszystkich sił współmiernych, które sprzeczają się lub łączą w jednostce, lub koło niej. Nikt z młodych poetów, który wiersza tego używał, nie potrafił mimo nadmiaru metafor oddać kinematograficznej wielości dnie dzisiejszego.

Wolny wiersz śpiewa proste melodje serca, ale wszak skrzypce nie są organami. Ponad solo współczesnego wirtuoza przenosimy intensywność orkiestry, która rozwija aż do paroksyzmu wszystkie akustyczne możliwości.

Wieloplanowa rzeźba *Lipszyca* czy *Laurensa*, synopsis malarska *Picassa, Georges Braque'a, Fernand Legera, Andre Lhote'a, Alberta Gleizes'a, Gris'a, Marcoussis'a* i t. d., czyste polichromje *Fr. Kupki*, poszukiwania wielomelodyjne młodej francuskiej muzyki, wskazują na paralelizm z twórczością młodej poezji.

Porównywując te metody, rozumiemy wreszcie, jaka dążność do koegzystencji je ożywia.

Tak więc nowa rzecz się tworzy. I odnowienie artystyczne naszego czasu będzie poprostu sprawą techniki, ponieważ forma jest zawsze, we wszystkich sztukach manifestacją ducha czasu.

Nowe sumienie, pewność wszechobecności świata (synoptyczna wizja świata) świadomość kosmogiczna, ta świadomość nowego człowieka, która jednocześnie w nim żyje i codziennie przeżywa wszystkie zdarzenia globu, które sam wyraziłem w Mieście Ludzi (1913), Znakach Podwójnych, a szczególnie w Człowieku Kosmogonicznym (I); inni też zrozumieli ją i tłumaczyli na swój sposób.

W Alkoholach (1913) *Apollinaire* pełen był już tego synchronizmu wrażeń i idei, które ożywiają nowoczesnego człowieka. *Blaise Cendrars* był też jednym z pierwszych, którzy w swojej Prozie Transsyberyjczyka (1913) próbował wyrazić kolorową polifonję pięciu kontynentów. Symultaneizm *Divoire'a* przyniósł nową nutę nowemu liryzmowi. *Max Jacob* był jednym z pierwszych budowniczych nowego gmachu (Laboratorjum Centralne), który odczuł synoptyczny pluralizm. Max Jacob jest jednym z tych, którzy w najwyższym stopniu posiadają zmysł odpowiedników i wielości sprzecznych, które oblegają naszą świadomość.

Po Calligrammach interesujący wysiłek zrobili dwaj doskonali poeci, *Piotr Reverdy* (Szczątki niebios) i *Piotr Albert Birot,* założyciel pisma Sic. W swoim Przylądku Dobrej Nadziei i Potomaku *Jan Cocteau* również zakochany jest w modernizmie. Odtąd zdaje się, że starania jego ewoluują ku sprytnemu i dowcipnemu paryzjanizmowi. Zacytuję jeszcze *Salmona* i jego Prikaz, *Pawła Dermée* i jego Artimona.

Co do dadaistów, dziś przemienionych w nadrealistów (prócz *Tristana Tzara* który wierny jest pierwszej swojej metodzie), poszukują oni tej nowej ekspresji, tłomaczki naszych nieświadomych dreszczów. *Andrzej Breton* jest ich chorążym i głosem, jego Nadrealizm jest z tego względu bardzo interesujący. *Breton* wraz z *Soupaultem, Ludwikiem Aragonem i Pawłem Eluardem* jest jednym z najbardziej reprezentatywnych twórców tego nowego pokolenia.

Wreszcie nowa liryka stara się podnieść, przez nowe znakowanie, nową świadomość kosmogoniczną człowieka i synoptyczną wizję świata (telewizyjność, migawkową fonokinematograficzność etc.). I to nie na jednym planie sposobem uninaturalnym, ale na kilku planach równorzędnych, zdolnych do wyrażenia sprzeczności zawartej w ludzkiej naturze. Rodzaj wielkiej orkiestry rozwijającej aż do paroksyzmu wszystkie dźwiękowe możliwości, które tak się mają do dawnej poezji, jak polimelodja do dawnej muzyki unisono.

Przełożyła *Wandy Melcer-Rutkowskiej*

(I) Tę synoptykę, której szukam w lirycznej poezji, chciałem zrealizować w teatrze, pisząc „Paskazę, dziewczynę z małpą i 3 towarzyszy".

Max Jacob.

BRETANJA Z AUTA.

Czerwone auto! wzlatasz, wzlatasz
Nad moje lata, młode lata,
Oto mijamy bakałarza,
On uczył mnie o częściach świata.
Ta moja droga, droga auta
Palmy Borneo do stóp kładzie,
Plumanak równy jest Helladzie.
Mijają lata. Gdym był młody,
Nim wymyślono samochody,
Płakałem tutaj.. Było pięknie.

Granity tu są kościołami.
Ostatek nieba i twarz Boża
Przegląda się w błękicie morza
I w tej zieleni ponad nami.
Nadmorskie drzewa, los kamienia,
Wieś cała znakiem jest milczenia,
Milczenie znakiem jest pogody.
Najświętsza Panno Pocieszenia,
Chroń marynarzy od przygody!

Na każdym skręcie, tuż, tuż blisko
Wciąż czekam nowych niespodzianek.
U stóp pagórka topól wianek,
Kościołek został na urwisku,
Więzy do rzeki zbiegły nisko,
Tam piasek pod szczodrzenic łanem
Druidów tajemnice kryje,
W siołach o twarzy tak prostaczej,
Dziewczyna krowy pędzi wolno.
Tak trzód Admeta strzegł Apollo.

Pod górę mknąć tym samym pędem,
Mknąć aż do gromnic płomienia,
Górami wstrząsać nagiemi,
Wznosić huragan, grozić ziemi,
Jednem machnięciem pióra
Skreślać potoki w chmurach —
Wszystko, by obiad zjeść w Trelevern.

O Kalifornjo, Kalifornjo, Kalifornjo szarych skał!
Bretanjo! chwytam cię za rogi.
Kochałem cię za twe galjoty,
Za kiosk Galerji Lafayetta,
Za krawat zdany w żołd kasyna
Droga jest żółta, biała, sina!
Do auta! skoro jest niedziela!
Spotkam po drodze ludzi wielu,
Nie czas saboty zmienić w rower,
Do miasta suną tłumy nowe.
Chłop z wiadrem, wodą pooblewan,
Listonosz wiejski, stary pleban,
Giną nam z oczu, hen, w przestrzeni,
W trop naszej jazdy zapatrzeni.
Landy, landy nowej Zelandji,
Walimy w pysk domy Holandji,
Drzewa nam dają znaki w pędzie,
Zatoki szyje gną łabędzie,
Droga jest żółta, modra, biała,
Latarnie morskie, tam, na skałach,
Bez strzelnic blanki, wańki — wstańki!
Na domach wapno żywe pała,
Kiedy już skóra świerzbi stara.

Przełożyła: *Stefanja Podhorska — Okołów*

Utwór nigdzie nie drukowany. Przekładu dokonano z rękopisu nadesłanego przez autora do redakcji „Almanachu Nowej Sztuki".

Red.

Piotr Morhange.

FRAGMENT

MIASTO MANS JEST POSTACIĄ Z SZEKSPIRA.

. . . .

Miasto Mans zjawia mi się, jak postać z Szekspira.
Nie znam tego miasta
Ale jego imię i pewne domysły przywołują mnie do niego...
„... Panie, oni są z Mans.
— To prawda, że z Mans przybywają tuzinami".

Opowiadania o wielkich manewrach. Odjazdy rekrutów. Miasto otoczone wioskami, gdzie w pewne dni umawiają się chłopi. A nadewszystko dworzec z halą olbrzymią i dudniącą, sama jedna pod tysiącami kwadratowych metrów szklanych szyb, a w dole niby słupy: małe ciemne pokoiki, w których tka się ruchy; osmalone napisy, naczelnik stacji, pomocnik naczelnika stacji, I, II, III klasa, na przodzie pakunki; — pociągi o starych wagonach podchodzą wolno, trąbki, krzyk powtarzający się w uszach ludzi biegnących po schodach B, A; słupy, słupy wielkiej zadymionej szklarni, gdzie deszcz, niechlujstwo dni, mgła, tyle czarności, kłębów białego oparu złożyło się na obłoczną opowieść.

Mans, dworzec rozwidleń gdyż: zdala od hali, na prawo, na lewo ciągną się dziedziny relsów, jedne na wschód, drugie na zachód, snopy szalone związane przez halę dławiącą i panującą. Gdzieindziej; jezioro rozgałęzień, połyskujące na słońcu; ówdzie tysiąc pręg białych, pociemniałych na końcu, składających swą rdzę dokom, pachnącym słomą, jak pola o południu. Mans, coś bardzo szczęśliwego i bardzo jasnego, coś co pachnie drobiem i wspomina królów Francji, coś, czemu cześć oddaja

drogi królewskie obok koszar o połach świetlistych, gdzie tak strasznie smutno duszy. Kościół podobny jest krytemu rynkowi. Zamtuzy są starodawne, niewesołe, na posadzce rozdeptuje się ziarnka.

Nie śmiałbym nigdy iść dalej jak do przedmieścia Mans i ze szczytu pagórka ujrzeć pewnego ranka jak słońce oświetla miasto, usłyszeć pierwsze krzyki lokomotyw i turkoty folwarcznych aut i spotkać wyprzężonego konia, cwałującego do podkucia w Mans z trzydziestoletnim chłopem na grzbiecie, chłopem, który ociera sobie buty o skórę swego bydlęcia.

Kiedy jakiś podróżny, mówi o Mans, patrzę na niego z namiętnością. Jestem tak zmięszany, że nawet nie pytam się go o nic. A zresztą wiem dobrze, że skłamie; myśli może, że to port wojenny albo, miasto cudów; nie myśli pewno o taborach najemnych. Powiedziałby mi, że spędził tam „dwadzieścia osiem dni w okresie wojskowym, zabójczych z powodu żywności i fabryk" i zapewniałby mnie, że Mans nigdy nie widział, że tam zupełnie niema furażu.

przekład *Stefanji Podhorskiej — Okołów.*

z „PHILOSOPHIE".

„J'aime la regle, qui corrige l'emotion".

Braque.



Portret żony. Juan Gris (1916).



Syfon. Juan Gris (1920).

JUAN GRIS.

Jak Picasso, jest Hiszpanem. Ale jest nim inaczej.

Gacki nazwał Picassa wielkim rozrzutnikiem! Ale możnaby go również nazwać genjalnym dorobkiewiczem. Porzuciwszy Barcelonę dla Paryża, młody malarz hiszpański znalazł się nagie wobec kultury, która przewyższając niepomiernie kulturę jego własnego kraju, musiała działać nań, jak działa na ubogiego atletę życia widok olśniewającego bogactwa: dręczy i pcha. Twórczość Picassa robi wrażenie niespokojnego wysiłku dorównania Francuzom, przyczem atlecie, pochodzącemu z ubogiego kraju, chodziło o to, ażeby każda jego zdobycz była widoczna, jak najbardziej widoczna. I to jest właściwie cechą dorobkiewiczowską jego bujnego talentu.

Sztuka Grisa wywodzi się z jego hiszpańskości w sposób naturalny. Sam fakt istnienia w nim silnych odrębności psychicznych wystarcza ażeby dziełu jego nadać swoiste oblicze. W galerji obrazów kubistycznych, które wspólna estetyka z natury rzeczy upadabnia do siebie, obrazy Grisa wyróżniają się z tą samą siłą odrębnego języka i akcentu, z jaką narzucają nam swą indywidualną twarz dzieła Bracqua. Ale dzieje się to w sposób naturalny i subtelny, bez puzonów, która uszom najbardziej tępym mają obwieszczać własne słowa zdobytych skarbów.

Dla każdego kto umie czuć, dzieła Grisa zawierają bogate pokłady emocji. Peiper powiedział raz o nich, że są produktem gorącego uczucia, które przeszło przez wannę logiki plastycznej. Ta nieoceniona harmonja władz twórczych, przywilej największych artystów, pozwoliła Grisowi osiągnąć rezultaty, które już dzisiaj zwracają ku niemu uwagę całej nowej Europy, lecz które mimo wszystko — w epoce tyranji puzonowych środków artystycznych — nie dotarły jeszcze do tej tryumfalnej mety zwycięstwa, jaką niewątpliwie rezerwuje im przyszłość.

Naturalna emocja człowieka, rozkochanego w kształtach i barwach, chroniła Grisa zawsze od doktrynerstwa. W latach, w których twórczość kubistów oddalała się opętańczo od elementów rzeczywistości, obrazy Grisa nie zrywały z nimi całkowicie, a tylko przekształcały je i ustosunkowały autonomicznie w imię logiki obrazowej. Zmysłowe ukochanie wszystkich, bezwzględnie wszystkich form, dających zużytkować się w dziele plastycznem, pozwoliło Grisowi pogodzić nową konstrukcje malarską z instynktem żywego człowieka. Czułe reminiscencje rzeczywistości, z niepospolitą kulturą i elegancją przetworzone, obdarzyły jego obraz pełnią plastyczną, która syci i ujarzmia.

Te właściwości stworzyły dlań łatwą sytuację w momencie w którym rozpoczęła się ewolucja kubizmu w kierunku zbliżania się do form realnych. Podczas gdy wszyscy jego towarzysze uczynili wówczas gwałtowny odskok od abstrakcji formalnej, Gris mógł rozwijać powoli dawne swoje skłonności. Rysunek z r. 1923 (reprodukowany na okładce niniejszego zeszytu) i rysunki z r. 1924, wykonane dla książki Peipera („Żywe Linje") są doskonałymi przykładami trafnie zużytkowanej rzeczywistości. Nic z ideałów kubizmu nie zostało tu zatracone. Zwarta konstrukcja wysuwa się na pierwszy plan. Każdy szczegół podporządkowany jest całości, która materjały rzeczywistości logicznie autonomizuje.

Udzielmy na zakończenie głosu samemu Grisowi, który tak formułuje swoje stanowisko artystyczne: „Nie wyrażam rzeczy zapomocą ich części składowych. To byłoby opisywaniem ich. Ja wyrażam ich istotę, która znajduje się we mnie samym i przyjmuje różne cechy w zależności od przestrzeni, w której jest postawiona".

W. K.

Jean Cocteau.

Sekrety zawodowe.

(wybór fragmentów).

Styl nie może być punktem wyjścia. Styl wynika. Czem jest styl? Dla wielu skomplikowanym sposobem powiedzenia rzeczy zupełnie prostych. Dla nas sposobem zupełnie prostym powiedzenia rzeczy skomplikowanych.

...ten zwyczaj przykładania broni, celowania, i strzelania, który nazywam stylem.

Taki Flaubert nie myśli o niczem innem tylko o przykładaniu. Mało go obchodzi strzelnicza tarcza. Opatruje broń. Dama ze strzelnicy, *odwrócona tyłem do kartonu,* ogląda go. Jaki piękny człowiek! co za strzelec! co za styl! Mało ją obchodzi czy strzelec trafia, aby tylko przykładał broń długo i z wdziękiem, aby, nadewszystko nie działał szybko. Karton? Karton jest odległy o dziesięć metrów: nieskończoność dla krótkowzrocznych i dla tych, którzy nie chcą patrzeć poza koniec swego nosa. A więc: dla elity.

* * *

Trudno się porozumieć, co do znaczenia rzeczywistości. Prawie zawsze ci, ktorzy jej nie posiadają, w imię jej napadają na tych, którzy ją posiadają.

* * *

Fotografja jest irrealna, zmienia walory i perspektywy. Jej krowie oko tępo rejestruje to, co nasze oko poprawia i wreszcie rozdziela stosownie do potrzeb przyczyny. Pośród naszych malarzy Degas jest ofiarą fotografji, tak jak futuryści są ofiarami kinematografu.

* * *

Tic nie może być stylem, nawet tic szlachetny. Prawdziwym pisarzem jest ten, który pisze szczupło, muskularnie. Reszta to tłuszcz, albo chudzizna.

* * *

Naiwność młodzieży polega na wierze w to, że pewne niesprawiedliwości nie mogłyby się już powtórzyć. Przykład: taki Rimbaud, taki Cezanne nie pozostaliby dziś bez publiczności, bez milicji międzynarodowej.*)

---

*) Rimbaud, Mallarmé są Adamem i Ewą. Jabłko posiada Cezanne. My będziemy zawsze dźwigali brzemię grzechu pierworodnego.

Forma myśli, ograniczona ilość problemów, nowy słownik, *kąt widzenia* (prawdziwy styl) — tem się pisarz różni od innych pisarzy.

* * *

Wiedzcie, że dobra książka nigdy nie daje tego, czego się po niej można było spodziewać. Nie może być odpowiedzią na wasze oczekiwania. Ona powinna najeżyć was znakami zapytania.

* * *

...Pozbywszy się epitetów i obrazów, według których świat przyzwyczaił się ją rozpoznawać, poezja, bardziej skonstruowana, bardziej określona, bardziej zarysowana od prozy, czerpiąca z rymu, lub z przymusów rytmu ciągłą niespodziankę, równie tajemniczą i świeżą dla poety, jak i dla czytelnika, poezja przestanie wreszcie być prozą w wieczorowej sukni.

* * *

Obraz, który kończy Picasso jest piękny wskutek potęgi swego podobieństwa, wówczas nawet gdy oko nasze nie umie obliczyć przedmiotów, które je motywują...

Oglądając grupę przedmiotów, trawiąc je i przenosząc powoli — w świat, który jest mu właściwy, w którym panuje — Picasso nie upiększa nigdy. Nigdy nie traci z oczu potęgi objektywnej. W ten sposób znosi tożsamość, a zachowuje podobieństwo, rozłożone według innego szyfru, lecz tworzące tą samą całość.

Tak samo powinno być z poematem. To staranie się o wypowiedzenie prawdy (tak mało niestety! prawdziwej dla czytelnika), to opętanie rzeczywistością irrealną; ją to poślubi forma. Zresztą ta prawda, którą poznają niektórzy arystokraci umysłu będzie dla innych równie trudną do zrozumienia, jak Święta Trójca.

* * *

...Dobry poeta mało się troszczy o poezję. Tak samo ogrodnik nie perfumuje swych róż.

* * *

...Widzimy jak nasi przyjaciele porównywują nasze poematy do notatek, których dalej prowadzić nie pozwala lenistwo, które są rzucone na los stronnicy. Otóż mimo całej ukrytej architektury, mimo koncentracji, poświęcenia, które reprezentują te poematy, przyznaję, że jest dla nas rzeczą niemożliwą sprawić, aby czytelnik, nawet nawrócony wszedł w naszą rytmikę i odczuł najmniejsze nasze akcenty. Jestem więc zobowiązany, ponieważ każdy pracuje dla siebie i formuje sobie

prawidło jemu tylko właściwe, nie wierzyć w nadejście nowego prawidła, lecz widzieć w tym ogólnym nieporządku złożonym z porządków indywidualnych, wstrząśnienie, mutację umysłu.

Po impresjonizmie wolny wiersz: to Capua; umysł nie może tak łatwo zerwać z wianem tak bogatem. Więc każdy obkraiwa go, i poddaje dyscyplinie. W ten sposób nasza epoka, napozór anarchistyczna, uwalnia się od anarchizmu i z nowym umysłem powraca do praw.

* *
*

Naszym zdaniem poeta nie będzie robił sztuki według sztuki. Będzie korzystał z prawdziwego realizmu, t. zn. zbierze sobie wizje, uczucia i miast posługiwać się niemi natychmiast, z narażeniem się na wzruszanie sentymentalnym szantażem, jak błyskotliwy dziennikarz, pozostawi je w spokoju. Tak utworzy się, z czasem, amalgamat, magazyn związków niespodzianych, zawsze pod ręką, choćby się tego nie spodziewało.

* *
*

Przyzwyczajono się wyobrażać sobie poezję, jako damę zakwefioną, omdlewającą, rozciągniętą na obłoku. Ta dama ma głos muzykalny i mówi same kłamstwa. A teraz czy znacie tę niespodziankę która polega na nagłem znalezieniu się wobec własnego imienia, jakgdyby należało ono do kogoś innego, na zobaczeniu, powiedzmy, jego formy, na usłyszeniu dźwięku jego sylab, bez tego ślepego i głuchego przyzwyczajenia, które daje długie obcowanie.

To samo zjawisko zdarza się z przedmiotem, ze zwierzęciem. Błyskawicznie, *widzimy* psa, dorożkę, dom, *poraz pierwszy.* Wszystko co jest w nich osobliwe, szaleńcze, śmieszne, piękne, obarcza nas wtedy. Bezpośrednio potem przyzwyczajenie wyciera gumą ten obraz potężny. Głaszczemy psa, zatrzymujemy dorożkę, zamieszkujemy dom. Nie widzimy ich więcej.

Oto jest rola poezji. *Odsłania,* w całej potędze tego słowa. Obnaża w świetle, które przebija odrętwienie, rzeczy niespodziane, chociaż otaczające nas, a które zmysły nasze rejestrowały tylko mechanicznie.

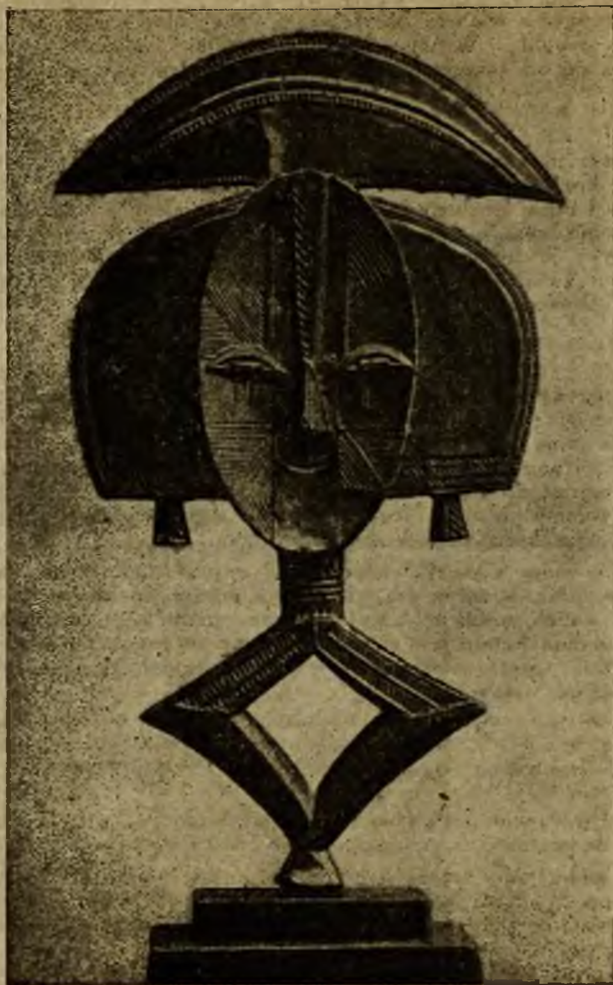
Zbytecznem jest szukanie w oddali rzeczy i uczuć dziwacznych, aby zadziwić niemi czuwającego śpiocha; to egzotyzm.

Trzeba mu pokazać to po czem jego serce i oko ślizgają się codziennie, pokazać pod kątem i z szybkością taką, aby mu się zdawało, iż widzi je i wzrusza się niemi poraz pierwszy. Jest to jedyna twórczość dozwolona stworzeniu.

* *
*

Poeta nie marzy — on liczy. Lecz kroczy po piaskach ruchomych i czasem noga jego pogrąża się w śmierć.

przełożył *Aleksander Wat.*



RZEŹBA MURZYŃSKA.

Klisza „Bloku".

Sztuka w Afryce.

(Szkic).

Pochodzenie sztuki afrykańskiej jest ściśle religijne. Powinno się odróżniać sztukę tubylczą od napływowej.

Co do tubylczej sztuki, to ta zrodziła się w głównych ośrodkach zaludnienia, a więc w Środkowej Afryce, w północnej części Afryki południowej, czyli przeważnie śród szczepów Bantu oraz Kaffrów. Przez wschodnią brytyjską Afrykę dotarła ta sztuka do Abissynji, gdzie się zatrzymała, aż nareszcie znikła pod wpływem chrześcijańswa i sztuki bizantyjskiej.



Rys. 1. według szkicu Solweit'a.

Gdy się przegląda zbiory centralno-afrykańskiego folkloru, rzuca się w oczy ta okoliczność, iż szczepy czarnoskórych wcale nie przechowały pierwotnej sztuki rysunkowej, chociaż liczne wzory jej znajdujemy, zaczynając już od północnych krańców obydwóch ergów Sahary, oraz w dolinie Zambeze. Jest to zastanawiające zjawisko, gdyż rozwój kulturalny większości szczepów środkowo-afrykańskich stoi nieznacznie wyżej od kultury pierwotnych przedstawicieli rodzaju ludzkiego.

Cała sztuka tych szczepów ogranicza się obecnie do rzeźby, lecz i tu widzimy jedną dość dziwną okoliczność. W Azji, Ameryce, nawet na wyspach Malajskich i Polinezyjskich widzimy bardzo starożytne i zupełnie współczesne, porywające Europejczyka rozmachem i polotem, rzeźby w kamieniu dla której rzeźbiarz tubylczy przetwarza nieraz ogromne skały w rzeźbę, związaną jednością myśli. W Afryce prawie się tego nie spotyka.

Dłuto rzeźbiarza nie waży się dotknąć kamienia, ponieważ góry są „święte“, często wchodzą w system kultu antropomorficznego, jak widzimy to, naprzykład w Kamerunie, śród tubylców plemienia Ba-Kuiri, którzy wierzą, iż góry i skały są to bogowie-półkamienie, półludzie, mający wpływ na losy zwykłego śmiertelnika. Zato drzewo lub metal, szczególnie miedź czerwona, naturalna, lub sztucznie przygotowany bronz stał się ulubionym materjałem artystów tubylczych.

Tematów tubylcy zapożyczają ze swej niepowikłanej mitologji, w której niebo, góry, woda, ogień, słońce, deszcz stanowią cały Olimp afrykański. Natomiast późniejsze nadbudowy w kulcie, a mianowicie „fetyszyzm“ dał dużo tematów rzeźbiarzom. Wszystko jest przesycone na ziemi siłą wielkiego Ducha, który się przejawia w formie potężnych kataklizmów w niebie, w górach, na wodzie oceanów, jezior, wartkich rzek z nieoczekiwanemi a zdradzieckiemi „szgur“, czyli wodospadami, w ogniu, pożerającym osady, bydło, ludzi i składane ofiary, w promieniach słońca i w strugach deszczu. Są to potężne siły Wielkiego Ducha, siły przeznaczenia, losu, przeciwko którym śmiertelnik nie posiada środków do walki. Lecz mniejsze siły czają się w bagnach, w dżungli, w szkodliwych oparach, jadowitych wężach, pająkach i muchach, w „wielkich kotach“— czyli drapieżnikach. Te pomniejsze siły były przez wiekami porwane przez czarnego Ducha, Demona, który zamiast użyć tu siły Wielkiego Ducha na pożytek ludzi, zmienił je w narzędzia kary, troski i niebezpieczeństwa. Jednak Wielki Duch dał ludziom tajemną wiedzę, z pomocą której mogą omijać zasadzki Demona. Właśnie ta tajemna wiedza stanowi podkład fetyszyzmu.

Za pomocą znanych kapłanom lub czarownikom zaklęć można ująć, podług wierzeń tubylców, pewne elementy sił Wielkiego Ducha i wcielić je w rytualne wizerunki rzeźbiarskie. Ponieważ prawie powszechnie w Afryce Środkowej istnieje kult przodków, którzy nie znikają bez śladu, lecz pozostają w formie nieznanych, niewidzialnych i tajemniczych istot, więc rzeźbiarz rytualny przy wykonaniu swego utworu bardzo często używa części ubrania zmarłego przodka, jego włosów, kawałka kości lub używanego przez niego przedmiotu.

Stworzywszy posążek artysta oddaje go kapłanowi, który, czyniąc nad nim zaklęcia, oznajmia, że jest to fetysz, przynoszący szczęście lub powodzenie w pewnym zakresie działalności danego osobnika lub broniący go od niebezpieczeństw. Naturalnie, że idea fetysza daje szerokie pole dla twórczości artysty. Oscar Lenz, Elysée Réclus, Stanley, Chavanne, Monteiro, Jackson, Mc. Intosh i inni opisują cały szereg różnych fetyszów i posążków afrykańskich, zdradzających znaczny polot fantazji artystów tubylczych. Coguilhat podał przy swoim raporcie z podróży przez posiadłości plemienia Ma-Runga fotograficzne zdjęcia fetyszów tych tubylców.

Jedno z nich (rys. 4) przedstawia fetysza przeciwko ukąszeniom węża. Wyobraża on nagiego człowieka w czapce czarownika-zaklinacza węży i z kijem, straszącym płazy. Czołowy przewodnik, dążący przed karawaną, sunącą przez wysoką trawę, niesie go na ramieniu, co stanowi jedyny ładunek tego człowieka.

Inny podróżnik (Tomczak) opisuje fetysza przeciwko żółtej febrze. Ma na sobie włosy nieboszczyka zmarłego na tę straszną chorobę,

a ztyłu i na wierzchołku głowy części tajemniczej rośliny z rodzaju Hydnora. Roślina ta przez cały prawie okres swego życia rozwija się pod ziemią aż nagle wystrzela do góry długą łodygą, na szczycie której rozkwita olbrzymi szkarłatny kwiat. Roślina ta cieszy się opinją najskuteczniejszego środka na febrę.

Rysunek 3 przedstawia bożka — opiekuna stada. Wyobrażony jest leżącym i bacznie patrzącym na dół, gdzie się pasie stado. Posiada olbrzymie czoło i nastawione uszy, jako emblemat dobrego słuchu i ostrożności. Tubylcy stawiają go zwykle na szczycie góry lub drzewa, aby mógł lepiej i dalej widzieć i słyszeć.



Rys. 2. z fot. zdjęcia Coguilhat'a.



Rys. 3. z fot. zdjęcia Coguilhat'a.

Około jeziora Tanganajki śród plemienia Wua-Galla są w użyciu fetysze o normalnej ludzkiej budowie tylko z twarzą obróconą zupełnie wtył. Mają one bronić tubylca od napadu ztyłu drapieżnego leoparda, lub złego człowieka. To samo plemię posiada fetysza krwawej zemsty (rys. 2). Wyraz twarzy odpowiada w zupełności uczuciu zaciekłości, a sam posążek zwykle jest pomalowany krwią zabitego, którego śmierć ma być pomszczona.

Plemię Wua-Piba posiada bożków o dwuch twarzach, co ma oznaczać zrozumienie dobrego i złego; bywają posążki o twarzach asymetrycznych, co znowu wyraża ideę myśli o rzeczach poziomych i wzniosłych (rys 1). Posążki o twarzach niewyraźnych, asymetrycznych i potwornych w chaosie linji i płaszczyzn, a posiadające po kilkanaście rąk, z których każda trzyma inny przedmiot magiczny są zbliżone do posągów kultu Wisznu i Sziwu indyjskich, a mają oznaczać przyjaznego ducha, który stale jest w ruchu, obracając się na wszystkie strony, stąd ta chaotyczność rysów twarzy. Wymachuje rękami, odganiającemi złe duchy: ztąd wielka liczba rąk, które są niczem innem, tylko parą rąk, ruszających się w różnych płaszczyznach i w różnych celach. — Bożek o jednem oku — łagodnem, rzeźbionem w drzewie, i drugiem — surowem, z kamienia, oznacza miłosierdzie i karę za grzechy.

Jak możemy się przekonać, wyraz i plastyka idei zajmuje w sztuce afrykańskiej pierwsze miejsce.

Tak się przedstawia sztuka w Środkowej Afryce.

Co do północy tego kontynentu, to spotykamy tu wpływy Islamu lub Bizancjum. Islam zakazuje wykonywania wizerunku człowieka w rzeźbie lub rysunku bo tworzyć z niczego człowieka jest wyłącznem prawem Allaha. Więc cała sztuka krajów islamu — afrykańskich została zawarta w rzeźbie. Cudowne rzeźby w marmurze, gipsie, onyksie i drzewie cedrowem nigdy nie przedstawiają ludzi ani zwierząt, lecz tak zwane „arabeski", podkładem dla których służą wersety koraniczne i wogóle pisownia arabska, lub rysunki rytualne kultu: gwiazda, fatma, trójkąt, kwiaty, w których zresztą daje się wyczuć wpływ chrześcjańskiego Bizancjum.



Rys. 4.

Z fot. zdjęcia Cogullhat'a.

Do Abissynji wraz z kultem wschodnio—chrześciańskim wtargnęły wpływy Bizancjum. Jako najbardziej przekonywujący przykład, a zatem na wzór dla sztuki malarskiej w Abisynji, wskażę na modlitewnik z XVII wieku. Przedstawia on św. Jana Chrzciciela w pustyni, żywionego przez cudowną kozę. Na rysunku widzimy tekst pisany w języku Gecz. Inny rysunek wyobraża rycinę z książki „Kebra Nagast", czyli „Chwała królów" w języku etjopskim, wydanej w XVII w. Przedstawia ona śmierć św. Jana z ręki kata. Malarz usiłował nadać katowi rysy obce etjopskiej rasie, zachowując jednak te rysy na twarzy męczennika.

Takie są ogólne zarysy sztuki afrykańskiej. Należy dodać iż obecnie, z wtargnięciem do serca Afryki europejskich osadników — handlarzy, rozszerzył się kontyngens materjałów z których tubylcy-artyści tworzą swe dzieła. Widzimy obecnie posążki upiększone blachą, szkłem, paciorkami, malowane farbami olejnemi. Spotkać nawet można „bogów“ tubylczych, jak to osobiście sprawdziłem w Azji, odlanych z różnych stopów metalowych, przyczem gdzieś nieraz można znaleźć tragi-komiczną, lecz budzącą w podróżniku wstręt i rozgoryczenie markę: „Made in England“ lub „Made in Germany“.

Antoni Ossendowski

„Nie twierdzę, aby Nowa Sztuka była jedyną drogą wyjścia z chaosu sztuki współczesnej. Twierdzę jednak, że podejmuje szereg zagadnień ważnych, spotyka je bez obłudy—idzie po drodze największego oporu“.

St. K. Gacki.

Uwielbienie faktu *).

Powojenna ta powieść jest, jak cały świat powojenny: wbrew pozorom zgorączkowana i nie dająca się na tem przyłapać. Przedewszystkiem bierze ona czytelnika przez swoje — „eleganckie" — tempo, jak auto najnowszej konstrukcji. Nie można w niej złapać tchu. Jest ona „napakowana" aż do samego wieka, lecz zawsze systematycznie, jak kufer, szafa; aż pęcznieje od rzeczy, nie zawsze równowartościowych, a przez pęknięte szwy widać... niedyskretnie przeświecającą metodę pisarską. Z początku jest się, bardziej, niż zaskoczonym, tą „nowością", w której zrazu nie podobna się połapać, ale utwór sam przez się jest niesłychanie interesujący: t. zn. może niezupełnie przez to, co się w nim dzieje. Może tylko przez pośpiech? — gdyż i tu, „jak we wszystkiem przeszkadza brak czasu". W każdym razie jest się zaintrygowanym: aż do końca nie wiadomo napewno, czy właściwie tak niezmiernie zajmująca jest fabuła, czy tylko jej ujęcie, t. zn. dystans do niej?

Morand jest bezwzględny, tak jak jego Lewis, i, jak on, jeśli się wolno tak wyrazić: „brutalnie subtelny". Pisze on z wyrachowaniem, które — passe le mot — niedalekie jest od cynizmu. W tej odważnej książce, w tej powieści giełdowej, która z entuzjastyczną bezstronnością sławi wzniosłość aferzysty, opiewa „niezwykły romantyzm interesów"— Morand, syn swojej epoki, epoki dorobkiewiczowskiej, wraz z całą „nową szkołą" literacką nie wychodzi, pomimo wszelkich paradoksalnych zestawień, poza *uwielbienie faktu.* Ma świadomość swojej maestrji: pychę wirtuoza. Dlatego książka ta ani na chwilę nie przestaje być mistrzowska i — przerażająca. Jej bezinteresowność graniczy z bluźnierstwem.

Lecz Morand — trzeba mu oddać sprawiedliwość — to nietylko autor niezwykle opanowany, chłodny i powściągliwy, co zaszczyt przynosi jego kulturze pisarskiej: lecz zarazem artysta czujny i niezmiernie inteligentny. Intensywnie odczuwa on głęboką i mniej przypadkową, niźli zazwyczaj się wydaje, potrzebę Europy, znużonej wojną: potrzebę spekulacji. „Czyż nie w podobny sposób, przez *kojarzenie pojęć,* przeprowadził Lewis wszystkie swoje najszczęśliwsze spekulacje?". Morand przeczuwa, że jest to potrzeba — naiwna i wyrafinowana — *intelektualnej igraszki,* senne i amoralne ujęcie życia, jako gry. „Tkwisz w życiu, aby grać" — przekonywa Lewis. Autor odtwarza fantastykę, nieomal zimną mistykę spekulacji— jednego z wielu wyrachowań, które obalić może boski przypadek. A odkrywając tę fantastyczność, odkrywa większą: fantastykę każdej realności. Lecz kto wie, czy nie czyni tego mimowolnie?

Morand, jako artysta, jest imponujący; jako człowiek jest dwuznaczny i, niewiadomo dobrze dlaczego, bardzo antypatyczny. Albowiem *Morand nie wychodzi nigdy poza kunszt pisarski.* Ironiczna jego wiwisekcja przypomina oprawcę, który nigdy nie splami krwią swych lśniących rękawiczek chirurga. Rękawiczek nie zapomina on nigdy. *Jest to dandy*—w miarę zblazowany—*który* „przez pół żartem,

---

*) Paweł Morand. „Lewis i Irena", powieść, wyd. Biblioteki Dzieł Wyborowych, przekład Stefanj Podchorskiej Okołów, ilutr. Sosnowskiego.

przez pół serjo": *lubuje się w nowoczesności.* Nowoczesność ta — będąc, choć dyskretnie, bojowa — z istoty swej jest nieco efektowna. Gdyż z nowoczesnością jest podobnie, jak z kulturą: polega ona na tem, że się jej nie akceutuje, a Morand, jak każdy z ludzi, uważających się za współczesnych — w istocie uwielbia siebie.

Mimo to skłouuym jest się wiele wybaczyć temu pisarzowi: to, co na pokaz zbyt już jest „modern" (wyznanie miłosne przez telefon poprzez La Manch!), i co zarażone jest aktualną modą (np. czytanie Freuda w aeroplanie), i całą szarżę zdrowia i sportowości: w imię tego, co w stylu jego jest niezaprzeczenie i twórczo oryginalne. Metoda jego literacka polega, mówiąc krótko, na jawności. „To, co było w cieniu" staje w pełnym świetle: nabiera ostrej wypukłości. Abstrakcja, w myśl ogólnych dążeń współczesuych, *staje się namacalna* i przez to się rehabilituje. Metoda ta stosuje realną nowość: porównywanie rzeczy konkretnych do konkretnych. Przez to właśnie powieść zdaje się uatłoczona przedmiotami: przez zbite, zwarte, materjalne porównanie. Gdy Moraud mówi np., że marmurowa willa była chłodna jak szklanka wody — odczuwa się niezapomuianą, zmysłową, niepokojącą trafność tej figury stylistycznej. Jest to w tysiącznych wypadkach *trafność niesłychana,* aż rażąca, wprost: koląca. Możnaby zaryzykować paradoksalne twierdzenie, że Morand zbliża się do „ideału współczesności": do pisarza, który myśli rzeczami.

Bezustanność tych zgęszczonych metafor czyni niekiedy wrażenie magicznego pudełka: zabawki dziecinnej, owego jaja, z którego, po otwarciu, wychodzą mniejsze jeszcze jajeczka. Tak szybko tutaj i tak ściśle — pod względem obrazowym — wchodzi tutaj jedno w drugie. Różnowymiarowe realności uzupełniają się wzajemuie. „Mały obłok wisiał nad szczytem, jak baldachim uad głową metropolity" — mamy tutaj przyrównanie zjawiska t. zw. przyrody do przedmiotu „zrobionego", wykouauego ręką ludzką. Rzemiosło zaczyna tryumfować. Sztuka przerzuca się na rzeczywistość, *przyroda przestała być najważniejsza.* To odwrócenie punktu ciężkości zdradza — podobuy w pewnym sensie symbolizmowi — nawrót do dekoracyjności. Prostota—ta anti-patetyczna, reklamowana prostota—jest wyrafinowana: jest sztuczną naturalnością. —

„Zatrzymywał się w uiechlujnych zaułkach, gdzie fermeutowała próchnica, złożona z wyciśniętych cytryn, zdechłych szczurów, kurzego pierza, starych podeszew, siwych włosów i ości rybich" — oto rzeczy różnorodne traktowaue są tu, jako jednorodne. Następuje sprowadzenie wszelkich realności — przez to, że są realue— do wspólnego miauownika. Jeden konsekweutuy krok dalej, i mamy to, co ua obrazach współczesnych: poprzeczne przecinanie się planów z różnych dziedzin rzeczywistości ua jednej płaszczyźnie konstrukcji.

Ta metoda pisarska dąży do specyficznej: suchej, czystej i lśniącej doskonałości poprzez niezwykłą zwięzłość, rzeczowość i precyzję wyrazu. Nie zawoduawprost materjalna — trafność jej konkretności odsunięta jest jednak na dystans, jest pośreduia: jakby ramię wyciągnięte, dotykające gładkości marmuru. I dla tego, chociaż nie zawsze wiemy na ile zdobycze jej są odkrywcze, — smakujemy dystans tej doskonałej (i do tego francuskiej) prozy. Być może i tu, jak zawsze u typowych francuzów, najważniejszy jest „sposób", recepta warsztatu, sekret przyprawy tej literackiej kuchni. Jest to żonglerstwo — ale ostatecznie opanowane — słowem muskularnem. Słowa Moranda — tak jest — są to tylko „des attitudes". Lecz gra, jak przystało na gentelemana, odbywa się na serjo. Jest to wyniosła igraszka.

Przekład, mający do pokonania niezwykle trudności, z wyjątkiem drobnych usterek gramatycznych: doskonały; natomiast ilustracje — przypadkowe i zupełnie zbyteczne.

Stefan Napierski.

TANIEC PLASTYCZNY.

(Bilans tymczasowy za ostatnie dwa miesiące 1924 r.).

Elementy współczesności: ruch, dynamizm, masa,—taniec jako sztuka współczesna. Człowiek — samotwórczym instrumentem.., zbierajmy okruchy!

Przedewszystkiem popis taneczny szkoły T. Wysockiej w Teatrze im. Bogusławskiego, (4.XI. 1924 r.). W tańcu p. T. Wysockiej wiele jest systematycznej pracy, która prowadzi jednak gdzieindziej, aniżeli tego pragną dobre chęci inicjatorki. Jej teorja o wyrażaniu uczuć przez taniec, w praktyce, na szczęście, nie znajduje zastosowania. W rezultacie mamy kompozycje formalnie dość czyste, jakkolwiek nierówne co do wartości, jednostajne w swej koncepcji, o elementach bardzo rudymentarnych. Może temu winna rytmika. Muzyka traktowana jest nonszalancko, materjał wykonawczy bardzo młodociany, a jakkolwiek technicznie stosunkowo wyrobiony, (choć nierównomiernie), nie ma w sobie rozbudzonej „taneczności": w wyniku—coś w rodzaju gry pianoli. Godnem podkreślenia jest pielęgnowanie zespolu — źródła kilku szczęśliwych „momentów". Były reflektory i przestawiane dekoracje.

Po uwzględnieniu ostatniego pokazu szkolnego p. T. Wysockiej w teatrze Polskim — do głowy ciśnie się myśl. o dobrym współczesnym „Konserwatorjum Ludowym".

Dmuchajmy w iskrę:

Występ taneczny (plastyka) p. M. Ambrożewiczówny, Teatr „Wodewil" 8 XII.1924 r. Przykład wybujałej „samodzielności". Warunki dobre, (zapał—rzecz b. cenna), ale sił twórczych brak. Inwencja na ogół skąpa, kompozycje po prostu nie trzymają się: dziury większe niż w serze szwajcarskim. Chaos w poglądach estetycznych: wyraźna supremacja linji i to w poziel Przyznać należy, że „Walce" były dobrze o d d a n e. Pewnych drobnych, a rażących niedomagań należałoby się wyzbyć: „tic" głową, „wiecznie rozczapierzone" ręce, w skokach zbyteczne podnoszenie palców u nóg: „dużo powietrza — wyjazd zagranicę" (cyt. z presy warszaw.). Więcej krytycyzmu.

H. Hulanicka. „Lalka".

Chwila rzetelnej otuchy:

Tańce stylizowane p. H. Hulanickiej. Teatr Polski 14.XII.1924 r. Szczyt tego co u nas osiągnięto: rzeczy przynajmniej skończone — jakkolwiek bynajmniej nie zakoń-

czone. Isadoryzm opanowany i „oczyszczony": w utworach o kanonach klasycznych sama wybujałość ruchu, nawet już lekko tłumiona (Walce—Rawel), w stylizacji wielka sumienność—w wynikach tanecznych na tym polu jeszcze nie doskonałość, jeżeli uwzględnić linję wznoszenia się n. p. od statyczności hieratyzowanego tańca egipskiego (muzyka Lottiego) do Tańca Bożka Horusa, w którym przecież jeszcze ciąży zbroja pozy. Szlachetną wydaje się tendencja do — powiedzmy — skupiania ruchu na wewnątrz postaci. (Lotusland), niekiedy jednak zaprawiona niebezpieczną domieszką aktorstwa (Tango). „Taniec Lalki" oto dowód zadziwiającej odwagi. Rozkład ruchów na jego geometryczne składniki święci tu swój tryumf. Nazwijmy to mechanizacją. Że nie jest ona tylko błyskotliwym efektem, wnosić by można z „Marszu", gdzie „robota" jest ukryta, a wrażenie osiągnięte. Dotychczasowa rozproszona wszechstronność tancerki nie pozwala mówić jeszcze o indywidualnym stylu. Stwierdzić jednak dziś już można, dążenie do tego, co nowe, teraźniejsze. Próba samodzielności wytrzymana. Wobec rzetelne zasługi należy być powściągliwym w słowach.

Urzędowej krytyki artystycznej tańca nie ma u nas. Nic więc dziwnego, że przygodnie i w miarę sił zabierają głos miłośnicy oraz muzykolodzy. Słownik techniczny tworzy się dopiero. W poglądach zupełna puszcza. Dobrze więc trochę pokarczować.

Rzeczowym głosem miłośnika o tańcach p.T. Wysockiej był artykuł p. J. H. Chyba jednak zbyt surowy.

Pan J. Iwaszkiewicz, aby pisać o tańcu, ma ciągle za mało „miejsca". Wobec używania nieokreślonych wyrażeń tego rodzaju jak: „Odtworzenie współczesnej muzyki w tańcu" — wydaje się być nietykalny.

Podobnie i inny krytyk muzyczny, p. Wieniewski który o samym tańcu wypisał parę b. ogólnikowych komplementów. Ponadto oświadczył, że nużyły go zbyt długie antrakty. Doradza więc (p. W.) urządzanie podczas przerw popisów gry na harfie i t. p. Niepalący mogliby zaproponować bezpłatne rozdawanie czekoladek.

Przecież mimo tego chciałoby się zaryzykować ogólnik, że polacy są narodem „tanecznym". To przeświadczenie zmusza do skupiania uwagi na każdym objawie tańca i to z wiarą, że, od zaczątków, milowemi krokami, da się, względnie szybko, przejść do nowoczesnej sztuki. *J. O. N.*



H. Hulanicka. *„Taniec egipski".*

W cyrku.



rys. André D. de Segonzac.

Film rysunkowy, w którym różne części zrazu bez związku, pojawiają się w różnych punktach ekranu, aby nagle połączyć się w jakąś efektowną całość, nasunął mi szereg refleksji. Czy podobnej gry przedmiotów nie możnaby zaoranżować w wolnej przestrzeni? Mógłby to być n. p. samochód, którego części wykonywałyby ruchy ekwilibrystyczne i na specjalnych przyrządach trapezowych (poprostu montowanie samochodu w powietrzu) powiedzmy w cyrku. Tak, to byłby cyrk nowy! Cyrk przyszłości! Bo dzisiejszy cyrk waha się jeszcze pomiędzy kabaretem i szeregiem brutalnych ekstrawagancji, opartych na akrobatyce i prestigitatorstwie. Oczywiście te rzeczy są niekiedy nie do pogardzenia. Epoka nasza czerwonym ołówkiem podkreśla zamiłowanie do zręczności fizycznej. Nie podobna bez lornetki opuścić taki numer, jak balet muskułów, w którym para gladjatorów w świetle reflektorów odsłania najskrytsze tajniki pięknego ciała ludzkiego. W tradycji cyrku naczelne miejsce zajmuje woltyżerka. Szalone ekstrawagancje na koniu bez siodła we wszelkich pozach: u grzywy, u ogona, stojąco na grzbiecie i ze zsuwaniem się na ziemię, wykonywane przez dość zręczną amazonkę, ożywiają atmosferę cyrku.

P. Drieu la Rochelle twierdzi, że numery cyrkowe po większej części apoteozują naturę. Nie podobna mu nie przyznać słuszności, gdy się np. ogląda pogromcę kilkunastu tygrysów. Widzi się, myśliwego, który zadał sobie trud wyćwiczenia książąt dżungli, tak jak chce tego kaprys człowieka. Ale człowiek — ten pogromca, nie jest człowiekiem nowoczesnym. Jest to bohater z przed lat kilkudziesięciu. To traper z opowieści Meineryda, Kupera, jeśli kto chce z Wiktora Hugo. Jest on poprostu romantykiem, który mimowoli rozprasza iluzje naszych dziecięcych wspomnień.

Pragniemy dziś wrażeń bardziej skomplikowanych. Chętnie podziwiamy mechanizm z głową ludzką, który posiadając wszelkie pozory życia, śpiewa, oczami przewraca i gra jakąś skomplikowaną melodję na skrzypcach lub mandolinie, precyzyjnie skombinowanemi rękoma. Kiedy głowa odwraca się tyłem do widza, widać tylko sprężyny. Przy zabawce stoi prestigitator nowoczesny, — uczony!

Trapez wzbijający się pod kopułę cyrku. Ów przedziwny instrument pokonywania materji, (jakby to powiedział Irzykowski) którego budowa przez każdego akrobatę jest pomyślana inaczej, (jego osobisty wynalazek!), wydaje się niekiedy fantastycznym lotniczym trückem dla oczu, co wieczór zbierających się tysięcy widzów.

Czasem cyrk—ta czarująca kultura ludzkich zdolności fizycznych upadabnia się — wszystko pokonywującej maszynie, której istotę stanowi jedność materji i ruchu, opanowanych myślą ludzką. To właśnie jest najbliższe współczesności i taki tylko cyrk mógłby zadowolić człowieka nowoczesnego o dość skomplikowanej strukturze psychicznej.



rys. André D. de Segonzac.

Bronisław Iwanowski.

CZASOPISMA FRANCUSKIE.

L'ESPRIT NOUVEAU. № 27. Wskutek poświęcenia poprzedniego numeru „L'esprit" wyłącznie literaturze, nr. bieżący nie zawiera żadnego artykułu literackiego, i, z małym wyjątkiem, cały zajmuje się badaniem manifestacji ducha nowoczesnego w architekturze i plastyce.

Tym wyjątkiem jest dalszy ciąg artykułu *Ozenfanta* „Pewniki" zatytułowany „Rehabilitacja". *Ozenfant* pisze; „Sztuka przewyższa naukę w dwuch punktach, obywa się bez hypotezy i działając w teraźniejszości (jedynej realności) działa na umysł drogą zmysłów — jedyną drogą dającą pewność... Organizacja wrażeń jest pierwszym celem sztuki, drugim jest zadowolenie umysłu". *Boulard* wychodząc z przeciwstawienia północy formalistycznemu południu, rysuje manowce sztuki niemieckiej wogóle a architektury w szczególności. *Gropius* charakteryzuje rozwój nowoczesnego pojmowania architektury w Niemczech. *Le Corbusier* wzywa jak zwykle do odważnego i celowego rozwiązania problemu miasta współczesnego. *Ozenfant i Jeanneret* piszą o podstawowych założeniach puryzmu i o nowoczesnem traktowaniu sztuki stosowanej, wychodzącej poza folklor i dekorację, a zbliżającej się do architektury. *Vaurrecy* widzi przejaw ducha nowoczesnego w lidze narodów, traktatach pokojowych i t. d. (jak widać nie jest bardzo wymagający!).

W ostatnim numerze „L'esprit Nouveau" lepiej niż kiedykolwiek rysuje się olbrzymia zasługa jego redaktorów — konsekwentna, bez załamań linja i ogrom pracy (5 art. licząc współpr. z le Corbusier.). To jest rzecz niewątpliwa i zapewniająca im stałe miejsce w rozwoju nowej sztuki. A jednak—trzeba to stwierdzić — w ostatnich czasach zaczynają się powtarzać.

LA VIE DES LETTRES ET DES ARTS. № XVIII Nie wiem czy jest to przypadek, czy też raczej symptomat wzrostu zainteresowania problemami filozofji kultury, że ostatni numer La vie des Lettres jest poświęcony przedewszystkiem głębokiemu kryzysowi kultury zachodnio europejskiej. Ściśle literackie zagadnienia są na drugim planie. O kulturze europejskiej, a przedewszystkiem francuskiej, pisze *N. Baauduin* biadając nad jej materjalizmem. Jedynym wnioskiem który z krytyki tej kultury Beauduin wyciąga, jest uznanie wyższości kultur azjatyckich i afrykańskich nad europejską. Choroba niemiecka zaczyna się widocznie przedostawać i do Francji.

Inną „chorobą wieku" zajmuje się *Veglione*, w artykule o grupie pisarzy związanych z Gidem, pisarzy nie mogących zdobyć się na wybór, na zdecydowany kierunek, na stworzenie nowych wartości. *Harlaine'a* djalogi o wyborze z charakterystycznem zdaniem, „niechęć do wyboru z obawy przed dobrowolnem ograniczeniem się", są w stosunku do artykułu *Veglione* wyznaniami pacjenta czy grzesznika. *Silvio Tissi*, włoski filozof akcentujący niemożliwość uniknięcia sprzeczności, podlega również bez wątpienia pewnej „chorobie wieku". I wreszcie jedna jeszcze postać, jeszcze jedna forma stosunku do kryzysu wartości: *Anatol France*, który wobec tego problemu umył ręce i zasłonił się swoim wygodnym, płytkim sceptycyzmem. To tchórzostwo i egoizm jest źródłem wszystkich na niego napaści, a między innymi i artykułu *Beauduina* w L. V. d. L. Po tych wszystkich artykułach miłe wrażenie wywiera art. *Bouchary* — dość powierzchowny może, ale zdobywający się na afirmację kultury współczesnej i wierzący w nową powojenną generację. *Sevouya* pisze o futuryźmie, przeceniając jak mi się zdaje jego donioslość. *Volensi* odkrył „prawo przewagi": w każdym okresie dominuje jakaś sztuka, której wpływowi ulegają inne. Obecnie jest to muzyka. Nadmierne uproszczenie, któremu można wiele zarzucić.

I.

Speth bardzo ciekawie pisze o Morandzie. Numeru dopełniają utwory *Yeatsa*, *Reverdy*, sprawozdanie z serji odczytów o nowoczesnej psychologji i kronika.

PHILOSOPHIE. № 1—4. „Zaczyna się stulecie wiary... Stawiamy na równi poezję, metafizykę, czyn... Tendencje współczesne jest enelogiczne do neoplatonizmu, będzie one jego przedłużeniem, wkraczejąc w mistykę... Metafizyka będzie systemem monizmu i realizmu ebsolutnego, metafizyka jedności... w duchu Platonie, Plotyna i Spinozy". (Phil. № 3. John Brown). Odrodzenie metafizyki, podstawowe tendencja artykułów Browna, Lefebvre'e (Filozofja świadomości № 4., Próba Metafizyki № 3.) Gutermana, Świadomość podług Brunschvieg'a № 3. Nietzsche № 4.), jest niewątpliwie ścisłą konsekwencją rozwoju filozofji lat ostatnich; bal konsekwencją całego współczesnego racjonalizmu, jest: „poglądem w poszukiwaniu autore". Jest jednak w tem stanowisku odcień (np. mistycyzm) niedający się przyjąc bez niemożliwej na tem miejscu dyskusji (nawet po dyskusji). Zwrecam uwagę przedewszystkiem na teren literacki i cytuję znów Browna: „Zbawienie literatury: stać się narzędziem rodzącej się wiary... Można opisyweć Boga, tak, jak opisuje się drzewo, kto tego nie uznaje, nie neleży do neszego wieku... Nie dajmy się teroryzować formie... Cel, to wypowiedzieć się, forme znajdzie się sama przez się... Wystarczają wzruszenia: wszystko jest piękne". Samo stanowisko jest nam absolutnie obce. Konsekwencje jego są w utworach literackich „Philosophie" o tyle nikłe, że niema w nich tonu, którego możnaby się po oświadczeniu Browna spodziewać. Wogóle zasadnicza tendencja „Philosophie" wyraźniejsza jest w utworach filozoficznych, niż w literackich. Tłumaczy się to tem, że w tym wypedku słusznie „Philosophie" głosi rozgraniczenie, juxtapozycję filozofji i literatury. Na czem ma polegać „opisywenie Boga, przejaw Wiery", trudno się zorjentować tem więcej, że jako wzory literackie Brown podaje Diderot'a, Montaigne'a, Rabelais, Joyce'e, Prousta; pewien wspólny ton daje się jednak zeuważyć, także słusznem jest akcentowanie znaczenia uczuciowości.

Poziom literecki „Philosophie" jest bardzo poważny, utwory częściowo pisane są przez „własnych" współpracowników, jak *Morhange*, *Gangotena*, to jednak co wysuwa się na pierwszy plan stworzone jest przez ludzi z ruchem tym związanych mniej lub więcej, czesem jednak bardzo luźno. W każdym razie, zarówno pierwsi, a zwłaszcza drudzy, budują w związku i na podstawach zdobytych przez ostatnie kierunki sztuki. *Brown* dlatego może głosić nietroszczenie się o formę, że wielka praca w tej dziedzinie została już dokonana, forma poetycka wydoskonalona.

Czołowym współpracownikiem „Philosophie" jest *Max Jacob*, którego wspaniałe utwory znajdujemy we wszystkich numerach. Prócz niego *Salmon Cocteau*, *Delteil Dieu la Raçhelle* i t. d.

Treść ostatniego numeru: poezja i proza *Jacoba*, artykuły *Lefebvre'a i Gutermana*, poezje *Zimermana i Gangoteny*, wyjątek z książki *Curtius'a:* „Mistyka Balzaka" i ankieta pod tytułem: „Twóje myśli o Bogu"(!). Mimo wszystkich zastrzeżeń, przyznać trzeba, że „Philosophie" ma wiele cennych myśli do powiedzenia. Jest pismem pisarzy twórczych i odważnych.

LES FEUILLES LIBRES. № 37. „Les feuilles l." są jednem z najmilszych pism francuskich choćby dlatego, że niema w nich ani jednego artykułu krytycznego, że kronika, która w innych pismach rozrosła się w sposób zastraszający (Philosophie ½ numeru). tu zredukowana jest do minimum. Nie znaczy to, żebym zasadniczo niedoceniał krytyki, poprostu jest miło, że istnieja pismo „wyspecjalizowane" i poświęcone niemal wyłącznie twórczości. Dzięki temu „Les feuilles" są świerze i młode zresztą istotnie współpracownicy ich, choć nie debiutanci, należą do najmłodszej literatury. Prócz *Delteil'a* „Poematu do przyszłej sukni", pięknego i ani przez chwilę nie wpadającego w „elegancję", cały numer stoi pod znakiem prozy. Nawet *Reverdy*

daje tym razem urywek powieści, budowanej zresztą na tej samej co poezje zasadzie juxtapozycji obrazów przesyconych liryzmem, *Soupaulta* „Podróż Horacego Pironelle do Grenlandji" oparta wyłącznie na anegdocie z wykluczeniem analizy psychologicznej i t. d. zapowiada się świetnie. „M. Self" *Ribemont-Dessaignesa*, w pierwszej połowie interesujący łuzością i bogactwem skojarzeń, pod koniec wpąda w nieco feljetonową swobodę. „Le Chapelet de Gênes" *Gérarda* — interezujący.

Pozatem: dodatek nutowy *Sanguet*, rysunki *Chagalla*, kronika muzyczna *Milhauda*.

BULLETIN DE L'EFFORT MODERNE. № 10. Jedność tematu—malarstwo współczesne—daje jedność form. Cały numer „L'effort mod." oparty jest na współczesnej koncepcji obrazu, jako niezależnej konstrukcji, więcej, nie wychodzi prawie po za tę koncepcję. Wtedy to tak ciekawe zazwyczaj pismo jest suche, a otwarcie mówiąc zlekka nudne. Wielka część tego, co się mówi w nim o kubizmie i t. p., to są rzeczy słuszne, ale bezpłodne, wskutek posunięcia się za daleko w estetykę. Najwięcej stosuje się to do artykułu *Gleizes'a* który zaczyna od Adama i Ewy tych spraw *Cezanne'a*, a kończy w ten sposób: potrzebne są niewątpliwie precyzujące wymagania umysłu, prawa, któreby skorygowały prawa zewnętrzne—przypadkowe. *Van de Velde* wskazuje na pokrewieństwo sztuki współczesnej ze starożytną i zakłócenie linji rozwojowej w gotyku i architekturze włoskiej. *Dimand-Viollier* charakteryzują technikę klasycyzmu jako odwrotną od „technique directe" wychodzącej z klasycyzmu; pierwsze stadjum to kompozycja całości plastycznej, drugie prowadzi aż do formy i bryły i t. d. *Gino Severini* przeciwstawia się przypisywaniu zbyt wielkiego znaczenia czuciowości (sensibilité).

Gwoździem numeru jest artykuł *Raynala'a* o *Picassie*. Sprawozdanie odkładam do następnego numeru, kiedy ukaże się jego dalszy ciąg. Numer obficie ilustrowany zawiera mocne prace *Legera*, *Metzingea* i innych. Przykry jest zwyczaj redakcji rozciągania artykułów na kilka numerów.

7 ARTS. № 10. Dwa słowa powtarzają się najczęściej w „7 arts": ordre et economie: porządek i ekonomja, są nawet tematami całych artykułów. Są to rzeczy niewątpliwie znane dostatecznie, o których jednak nigdy nie mówi się zadużo, pod warunkiem, że odkrywa się w nich coś nowego. To niezupełnie udaje się *Jasińskiemu*, w którego art. podnieść można tylko podkreślenie zbiorowości, bezimienności i specjalizacji pracy artystycznej. *E. H.* w art.: „Estetyka miast przemysłowych daje ciekawą myśl: w fabryce, jako w systemie pracy tkwią zarodki elementu artystycznego, które mogą się rozwinąć wskutek przejścia od przypadkowej organizacji do celowego porządku. *G. Friedhoff* pisze o dokonanych w Holandji przez *L. F. Wright'a* nowoczesnych pracach architektonicznych. Bardzo ciekawe, szczegółowe przemyślenie zagadnień obrazu—zdjęcia kinematograficznego, zawiera artykuł *Dekenleleira*. Ostatecznie *Dek.* domaga się przyznania reżyserowi roli nie współrzędnego, a centralnego autora filmu. W dziale dokumentów międzynarodowych architektura holenderska oraz prace *Szczuki i Żarnowerówny*.

LE BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE. № 25. Najciekawszą częścią numaru są odpowiedzi *Juana Grisa i Alberta Gielzesa* na ankietę w sprawie kubizmu. Zawierają one koncepcje dość pokrewne. *Gris* opisuje rozwój kubizmu od okresu analitycznego wyrażania stosunków pomiędzy przedmiotami i konstatuje: „kubizm nie jest sposobem, jest postacią estetyki a nawet wogóle umysłowości". *Gleizes* pisze: „z kubizmu narodzą się obrazy, wzruszające same przez się, bez pierwiastku opisowego, rządzone takiemiż prawami jak przedmioty". Poza tą ankietą większa część numeru poświęcona jest wystawie dekoracyjnej. Ciekawym drobiazgiem są fotografie manekinów wystawowych, nierealistyczne w ruchu i formie.

„KAP", miesięcznik krytyczny, artystyczny i filozoficzny, wywalcza sobie zupełnie specjalną rolę wśród nawału pism paryskich. Redaktor jego, Marcel Hiver, ma na celu krytykę obecnej krytyki, która przeżywa, jego zdaniem, ostry kryzys. Hasła tego pogromcy pseudo-geniuszów: niezależność od pobudek merkantylistycznych i od oficjalnej hierarchji, idealizm, łamanie nowostworzonych kombinacji statystycznych, walka z nihilizmem krytycznym: hasła te nie są, jakby sądzić można, zwykłą frazeologją dziennikarską, lecz są w warunkach życia paryskiego prawdziwą rewolucją. Nie bez powodu Hiwer otrzymuje epistoły anonimowe z pogróżkami: wydaje się czasami iż musi zginąć w tej walce ze zbiorowym Goliatem lenistwa intelektualnego, fałszującego perspektywy całego pokolenia.

H. I.

„LA REVUE DE L'UNIWERSITE" zasługuje na uwagę, jako pierwsza próba ugrupowania czterech pierwiastków umysłowego życia międzynarodowego: uniwersyteckiego, literackiego, artystycznego i naukowego. Miesięcznik ten, który zdobył już dużą popularność, interesuje się m. in., życiem umysłowem i literackiem Polski; w jednym z najbliższych numerów ma się ukazać artykuł o najnowszej poezji polskiej. Redaktor: *Maurice Levet.*

H. I.

LES NOUVELLES LITTERAIRES. № 116 i nast. Prócz zwykłego, wzorowego działu informacyjnngo, feljetonów krytycznych *Fabre'a i Jaloux* zanotować należy *Cremieux:* „Rok literacki 1924". *Cremieux* w zestawieniu z rokiem 23 dla którego charakterystyczne było ukazanie się szeregu wielotomowych powieści, ustala następujące tendencje młodej literatury na r. 24: zwrot do czystej poezji, do spekulacji filozoficznej, do mistyki i problematów moralnych, oraz zainteresowanie zagadnieniami jedności indywiduum, doprowadzające do ruiny pojęcia charakteru.

LE CRAPOUILLOT. R. 1925. Artykuł *Arnoux* o roli geografji w kulturze i *Gus Bofa* zręczne, lekko pisane krytyki z wszystkich interesujących książek z ostatnich dwuch tygodni. Ujęcie i materjał b. popularny.

CZESŁAW BOBROWSKI.

VARIA.

NAGRODY LITERACKIE t. zw. „nagroda wydawców" i „nagroda państwowa" ufundowane w r. b. są pewnego rodzaju zadośćuczynieniem ze strony wydawców — za notoryczne obdzieranie literatów polskich, ze strony państwa — za zbyt nikłą opiekę nad kulturą artystyczną. Wprawdzie zyskają coś niecoś wydawcy nagrodzonych autorów, ale — to jest właśnie „zdrowy interes". Nagroda państwowa ma na celu „urzędowe" fiksowanie ugruntowanych wartości literackich. Z tego punktu widzenia nagrodzenie Żeromskiego było oczywistem, chodziło tylko o wybór dzieła. Wybrano „Wiatr od morza", a pominięto „Przedwiośnie". Jeżeli ten wybór ma oznaczać, że Polsce „urzędowej" bardziej zależy na stylistycznych studjach literackich niż na mężnych próbach rozwiązania zagadnień współczesności społecznej to, wybaczcie panowie — ale najlepszej Polski nie reprezentujecie. Jeżeli w „Przedwiośniu"

są akcenty waszym zdaniem „niebezpieczne", nieusunięcie ich, chowaniem głowy w piasek.—

Nagroda wydawców oprócz uroków naturalnych ma jeszcze ten sympatyczny cel, że przeznaczona jest dla młodych. Jak zwykle nie wszyscy byli zadowoleni z rozstrzygnięcia „sądu konkursowego" ten radby widzieć laureatem tego, innemu drogi jest inny poeta i t.d. Jest jednak faktem, że zostali nagrodzeni dobrzy poeci. Nie zrażam się tym, że „Wielka Niedźwiedzica" p. Wierzyńskiego jest dość słabym tomem poezji, bo ten sam poeta napisał „Wiosnę i Wino". Na pierwszy raz obowiązuje jakaś perspektywa szersza. Podobnie i „Hilary" p. Iwaszkiewicza. Nagrodzenie Lechonia uznać trzeba jako „vox prasy". Trudno, aby „sędziowie konkursu" byli bardziej wnikliwymi krytykami od krytyków przeciętnych. Ale innego rodzaju refleksje nasuwają się wtedy, gdy zestawiamy nazwiska wszystkich laureatów. Czyżby istotnie poza grupką poetów piszących w „Skamandrze" nie było w Polsce dobrych poetów? Ten monopol jest mocno wątpliwy, a raczej daje wiele do myślenia. Czy pp. sędziowie zadali sobie trud gruntownego przestudjowania materjału poetyckiego publikowanego w r. ub., czy też poszli po linji najmniejszego oporu, t. j. reklamy gazetowej, wpływów grupowych i t. d.? Studja musiały być b. powierzchowne, a nawet lekkomyślne, jeżeli np. dostawca książek dla komitetu konkurs. nie słyszał nic (np.) o wydawnictwie „Czartak" Ów dostawca (nazwiska nie wymieniamy, bo poco kompromitować poczciwego wydawcę) sądził, że „Czartak" to jest jakiś pan Czertok, Czerpak i t. p. Przy tego rodzaju organizacji konkursu łatwo było niezauważyć poezji Sterna, Peipera Zegadłowicza i t. d. Niezauważono także pana Karola Irzykowskiego, choć nagrodzeniem p. Ortwina stwierdzono, że nagrodę powinien był otrzymać właśnie pan Karol Irzykowski.

Podobnie statut konkursu, jak i motywy „wyroku", pozostały zakonspirowane. „Przegląd księgarski" zapowiedział ogłoszenie statutu, ale go nie ogłosił. Wspomniał w następnym numerze, że „motywy wyroku" były odczytane, ale ich też nie ogłosił.

Nie konkretyzujemy jeszcze zarzutów, ale stawiamy pytania. Jeden tylko zarzut trzeba skonkretyzować: że tegoroczny konkurs reprezentuje opinję b. powierzchowną i faworyzuje niesprawiedliwie b. wąski strumyczek naszej literatury.

Z tego stanowiska pozwalamy sobie wyciągnąć wniosek, że konkurs nie spełnił swego zadania: zamiast być konkursem dla „młodych" stał się przytułkiem dla uprzywilejowanych.

„WYDAWCY OBDZIERAJĄ LITERATÓW"—tak powiedzieliśmy wyżej. Nie wszyscy oczywiście i nie zawsze. Warto jednakże zanotować jeden wypadek. Pytamy: dlaczego p. Erenburg autor „Julja Jurenita" nie otrzymał dotychczas honorarjum za polskie wydanie swego dzieła? Honorarjum stosownie do umowy, powinno było być wypłacone dość dawno (aż 300 zł.!) Dlaczego tłumacz p. Jakubowicz nie otrzymał dotychczas honorarjum za przekład? Stosownie do umowy, pierwsza rata honorarjum miała być wypłacona natychmiast po ukończeniu druku. Widocznie „Ignis" zamierza odpowiedzieć na pytania dopiero przed sądem. —

DOOKOŁA „PANA TADEUSZA" wywiązała się namiętna dyskusja, w której zdaje się zapomniano już o zasadniczej tezie p. J. N. Millera. P. Miller powiedział, że społeczeństwo Pana Tadeusza jest niezdolne do czynu. Stąd tylko ten wniosek można wyprowadzić, że Pan Tadeusz nie powinien być nauczycielem młodzieży. Napróżno poszukiwalibyśmy wśród sporej ilości artykułów poświęconych wystąpieniu p. Millera jakichś rzeczowych kontrargumentów, spokojnej analizy merytorycznej. Szanowni obrońcy" Pana Tadeusza wymachują sztandarami tradycji, chorągiewkami narodowemi bał w Uniwersytecie Jagiellońskim prof. Chrzanowski i Pigoń zainscenizowali wielką manifestację wymierzoną przeciw herezjom p. Millera. Szanowni obrońcy Pana Tadeusza nie rozumieją, że podobnem ujęciem sprawy uniemożliwiają wszelką absolutnie

dyskusję literacką. Spycha się ją natychmiast na najniższy poziom brukowej gazety i ulicznego wiecu politycznego. Pokutuje tutaj ta sama choroba (wtedy poniekąd usprawiedliwiona) z czasów „podległej" Polski, kiedy najdrobniejsza rewizja tradycji literackiej była już zamachem na „jedność narodową". Ci „krytycy" wyrośli w atmosferze ucisku, nie chcą, czy nie mogą zrozumieć, że dzisiejsze pokolenie stawiając sobie inne cele musi także pod kątem tych celów inaczej ustosunkować się do przeszłości. Z czego ci panowie czerpią pewność, że oni właśnie są prawdziwymi reprezentantami narodu? Może właśnie ci wszyscy młodzi, którzy oczyszczają drogę dla twórczego pozytywizmu nowoczesnej Polski? Czas już skończyć z tym wiecznym strachem, jakgdybyśmy ciągle żyli na wulkanie i jakgdyby każda wyraźna, męska myśl była widmem nieszczęścia.

Mamy wiele zastrzeżeń, szczególnie co do metody krytycznej p. Millera. Niestety u nas trzeba bronić minimum słuszności, aby nie znaleść się natychmiast w jednym rzędzie z tępogłowami. Kiedy prof. Chrzanowski wymyśla ordynarnie, dobierając co najwykwintniejszych przysłów, trudno dyskutować poważnie. Najprzód oczyśćmy teren... Kropka.

NAJMNIEJ SZKODLIWYMI są ci „krytycy", którzy nie czytają książek recenzowanych. Takiego przynajmniej łatwo skontrolować. Jakiś ...czyński zarzuca (w Kurjerze Warszawskim) p. Husarskiemu, że za dużo uwagi poświęca ekspresjonizmowi w „Malarstwie Nowoczesnym". Za dużo? P. Husarki poświęcił ekspresjonizmowi równo $1^1/_2$ strony na 130 str. druku!

TYTUS CZYŻEWSKI wydaje w Paryżu tom poezji p. t. „Pastorałki". Naprawdę zbyt długo milczał ten tak oryginalny i mocny artysta, który na długo przed Skamandrem, futuryzmem i Nową Sztuką poszukiwał wyjścia poza „Młodą Polskę".

Z INICJATYWY „BLOKU" powstaje w Warszawie muzeum reprodukcji. Wobec tego, że długo jeszcze czekać przyjdzie na muzeum dzieł oryginalnych — powyższe zamieszczenie uważać należy za b. celowe. Może tym sposobem podniesie się poziom kulturalny naszej publiczności i — artystów.

TABLE DES MATIÉRES.

REDACTEUR EN CHEF:
STEFAN KORDJAN GACKI.

VARSOVIE — MARSZAŁKOWSKA 116.

REDAKCYJNE.

Jan Epstein udzielił nam w liście z dn. 5 lutego b. r. praw autorskich na przekład artykułów drukowanych w Cinéa Ciné. Będziemy je publikowali kolejno w naszym dodatku „Film Artystyczny“.

Pierre Morhange, znakomity prozaik francuski, redaktor „Philosophie“, ogłaszać będzie w nast. Nr .Nr. „Almanachu“ „Lettres de Paris“.

Antoni Ossendowski udzielił nam wywiadu, który ogłosimy w następnym numerze „Almanachu“.

Errata: w Nr. poprzednim—str. 11—zam. *gwiazdę* winno być gwiazdy, str. 45 zam. *czas już—trzeba*, w num. 2 str. 53 zam. *chełm—hełm.* str. 56 zam. *passe—passez*, str. 59 zam. *Almanacha—Almanachu*, str. 79 zam. *taniec egipski—taniec hinduski.*



Druk. p.f. „LECH" Sp. z ogr. odp. Warszawa, Koszykowa 33. Tel. 403-66.